transformada en imagen y susceptible de ser almacenada y reproducida. Si ya precisamos las características materiales de la fotografía, el cómo se consigue una fotografía, trataremos de entender, ahora, qué nos muestra la fotografía.

Philippe Dubois en su libro *El acto fotográfico* (1994) realiza un recorrido analítico sobre lo fotográfico, donde reconoce la calidad particular de signo que es la imagen fotográfica. La singularidad fotográfica será la "huella", dice Dubois, en este caso electromagnética, del referente, es decir, la necesidad de la presencia material de lo fotografiado. Dubois dirá que según las categorías peircianas (Charles S. Peirce) del signo, la fotografía ya no será un icono, ni un símbolo, porque aquel alude a la similitud como determinante para su condición de signo y por otro lado la convención general otorgará la calidad de símbolo a una determinada imagen. La fotografía será un "index", es decir, aquel tipo de signo que es tal por la "contigüidad física del signo con su referente" (Ibid. 42). Será la "huella" que deja el referente. Dubois cita más adelante a Roland Barthes quien dirá en la *Cámara lúcida*: "el nombre del noema de la fotografía será, pues: eso ha sido" Esta condición de index (como presencia obligada del referente) de lo fotográfico resulta imprecisa en el momento en que encontramos otras "huellas" por medios "fotográficos" (a través de material fotosensible), pero obtenidas sin la presencia de ningún referente, por ejemplo los fotogramas, esto sin considerar la utilización de la categoría temporal de la afirmación "eso ha sido" y lo confusa que ésta resulta. Para evitar dislocaciones conceptuales precisaremos, nuevamente, que la fotografía será: el registro (luego aclararemos de qué registro se trata), a través de la técnica, de un suceso encontrado en la "realidad", transformado en imagen y que podrá ser almacenada y reproducida por medios fotoquímicos. La exclusión de la "fotografía digital" de este análisis se sostiene en que consideramos que la imagen producida por este medio, anecdóticamente ha sido llamada fotografía, dada la similitud de ésta con el registro de las sales de plata. Al demarcar nuestro análisis a la fotografía tradicional, se determina un centramiento en una imagen capturada a través de un solo acto, sin manipulación posterior. La fotografía digital, por definición, es manipulación de imagen. Será, entonces, un código otro que plantea nuevas preguntas semiológicas y estéticas.

El problema del lenguaje fotográfico nos propone una serie de dificultades teóricas y acercarnos a una demarcación del campo de lo fotográfico es comenzar a resolverlas.

Ante la pregunta de qué es posible conocer por medio de la fotografía, la única respuesta posible es: "una ficción". Todo cuanto muestra la imagen fotográfica es una ficción. La condición de registro se verá puesta en cuestión, en tanto registro de algo que "ha sido". Eso que "ha sido" nunca ha sido sino que siempre será proyecto de ser. La fotografía como prueba de verdad ya no se pone en duda a partir de la subjetividad del fotógrafo, ni del traspaso de una realidad tridimensional a un soporte bidimensional, ni la transformación a escala de grises de una realidad cromática. En este caso de lo que se trata es de preguntarse por el tiempo y el espacio. En la fotografía operan varios "tiempos"; uno el de la toma, es decir, el momento en que la cámara obtura. Técnicamente al aparato fotográfico se mantiene abierto el "tiempo" necesario para que pueda ser registrado, por las sales de plata de la

película, lo que ha sido fotografiado. Las condiciones luminosas determinarán este "tiempo"; un tiempo extenso con pretensión de instantaneidad, desde el momento en que lo observamos como una "imagen fragmento" (la fotografía se lleva a cabo a partir del impacto de la luz, por una fracción de segundo, es decir, un "tiempo", a las sales de plata) de una totalidad mayor, como podríamos considerar las veinticuatro horas del día. El estado circunstancial del fotógrafo será otra variable temporal. Podríamos hablar del tiempo interior del creador que condiciona aquello que será registrado. Habrán tiempos agitados y otros reposados. Otro tiempo es aquel que se tome el observador para recorrer la imagen y distinguir aquello que la fotografía propone, sin olvidar el tiempo interior del observador. Tiempo interior llamaremos al estado variable de percepción determinado por el estado de ánimo. Finalmente, y aquí nos detendremos, llegamos a la ilusión de la fragmentación del tiempo. ¿Cómo se podrá fragmentar aquello que es una construcción teórica, con pretensión de eterno y continuo movimiento hacia delante?

Hacernos la pregunta por la fotografía ya no es por la luz como elemento definitorio, sino por el tiempo. La fotografía será la ilusión del tiempo fragmentado. El tiempo será entendido a partir de la acumulación de acontecimientos que se suceden unos tras otros, sin la posibilidad de volver a aquellos que ya han pasado. Será el ser humano quien leerá esta constante sucesión o progresión de hechos como un perpetuo devenir. Estos hechos se ordenan en una linealidad sin retorno y en eterno movimiento: será el proyecto de ser del hombre moderno. El hombre en la medida que acontece, incorpora perceptivamente este acontecer como una linealidad temporal. La lectura lineal de la historia como una sucesión causal de situaciones, ordena este devenir. El hombre vivirá, entonces, sometido al tiempo. Este incesante devenir nos evidencia la imposibilidad del presente, en el instante que se actualiza se consume; llegar a ser, es no ser; se es siendo. ¿Cómo podremos hablar de fragmentar el tiempo sin considerarlo una pura ilusión o construcción intelectual y, peor aún, hablar de detener el tiempo y congelarlo en un "eterno" presente?[1] Todas estas posibilidades se nos derrumban y nos quedamos con lo único que puede ser la fotografía: una aparición simbólica. Sería una quietud eterna que el observador al no tener ninguna posibilidad de identificación con la realidad, sino a través de una ilusión, la liberará de una referencialidad rígida y así se abrirá a infinitas posibilidades de interpretación. Símbolo a partir del momento en que la fotografía es una pura creación, es decir, un signo intransitivo, que se recrea infinitamente en quien lo observa. Ricoeur propone la siguiente definición de símbolo: "Llamo símbolo a toda estructura de significación en que un sentido directo, primario, literal, designa por exceso otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido más que a través del primero" (1975).

La otra variable que se muestra como necesaria de esclarecer, es el espacio. Heidegger condiciona al ser a la urgencia de verificarse en un estar. El ser se conoce en una temporalidad y espacialidad específicas, es decir, "el ser arrojado al mundo" El ser acontece necesariamente en un espacio. Podríamos decir, tal vez, invirtiendo

1 Para profundizar en los conceptos de "tiempo" y "espacio" en la obra de Husserl y Heidegger, remitirse al libro de Kuropulos, Petrus. *El tiempo en el hombre*: Ayuso, 1970.

los factores, que el espacio es en la medida que el ser se hace presente. En la fotografía el espacio registrado no es independiente al fotógrafo, no es una "realidad" fuera de él, sino que, es en el momento que es fotografiado y como fotografía se hace un espacio especial y nuevo. Es obvio que sin la presencia del fotógrafo el espacio no podrá ser registrado, no aparecerá la circunstancia del fotógrafo. Estando el fotógrafo, está su tiempo y su espacio, pero registrado simbólicamente en otro nuevo.

Una vez aclarado el problema de las particularidades de la fotografía, como construcción de imagen, trataremos de defender la tesis de la necesidad de considerar a la fotografía como lenguaje. Eco, revisando a Lévi–Strauss, nos dice que no hay que caer en el prejuicio de considerar lengua sólo a aquella que posea la doble articulación que nos enseña la lingüística. Habrá distintas maneras de comunicar un contenido, por ejemplo las imágenes, a las que no es necesario tratar de ajustarle posibles dobles articulaciones para que accedan a la categoría de lenguaje. Recordemos que el lenguaje es el vínculo entre sujeto y objeto (éste, entendido como fenómeno portador de un contenido articulado de manera específica) que se hace transparente en el uso. La necesidad de reconocer un lenguaje fotográfico se funda en el otorgamiento de funciones a la fotografía que escapan a sus posibilidades, por ejemplo su supuesta condición de "index" (Dubois 1994) que la deja atrapada con su referente inexorablemente. La fotografía es un lenguaje y éste es una abstracción de la realidad que permite conocer al mundo; "El lenguaje en sí mismo, en tanto que medio significante, exige ser referido a la existencia" (Ricoeur 21). La fotografía es otra abstracción que permitirá de otra manera conocer al mundo, nos alejamos de la materialidad del mundo, para acercarnos a él de manera simbólica.

Cuando nos enfrentamos a una fotografía (siempre en el sentido de fotografía tradicional) nos encontramos con un soporte, a veces autónomo y otras veces formando parte de un conjunto, plano donde observamos un grupo de tonos grises, negros y blancos, dando forma a imágenes icónicas, que serán la codificación de la percepción de la luz (Eco 1972). Esta codificación del fenómeno luminoso será una traducción de éste a las posibilidades del medio fotográfico. "Por supuesto podemos considerar una solución técnica dada como representación de una experiencia natural porque, en nosotros, se ha formado un *sistema de expectativas*, codificado, que nos permite introducirnos en el universo de los signos propios del artista" (Eco 1972).

> Nuestra lectura de los criptogramas del artista está influida por nuestra expectativa. Nos enfrentamos con la creación artística como aparatos receptores ya sintonizados. Esperamos encontrarnos ante un cierto sistema de notaciones, una cierta situación en el orden de los signos; y nos preparamos para concordar con ella. En este sentido, la escultura ofrece ejemplos aún mejores que la pintura. Lo que vemos ante un busto corresponde a nuestra expectativa y, de hecho, no lo vemos como una cabeza cortada... Quizá por esa misma razón no nos sorprende la ausencia de color en una fotografía en blanco y negro[2].

2 Cita a Ernst Gombrich del libro *Art and illusion*. Washington: ??, 1960. en Eco, Umberto. "Semiología de los mensajes visuales". *Análisis de las Imágenes*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.